

戏剧撷英录

戏剧学硕士优秀论文集③

◎ 吴卫民 主编

戏剧学

云南大学出版社

戏剧撷英录

戏剧学硕士优秀论文集 ③

◎ 吴卫民 主编

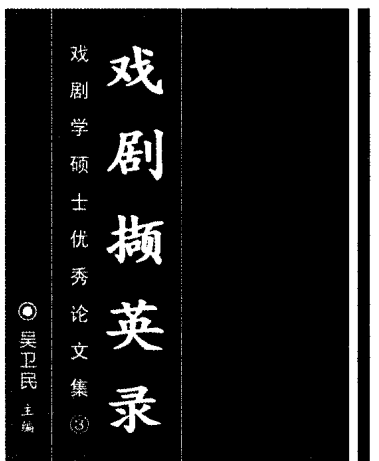
戏剧学

图书在版编目(CIP)数据


戏剧撷英录: 戏剧学硕士优秀论文集. 3 / 吴卫民主编.
昆明: 云南大学出版社, 2009
ISBN 978-7-81112-967-0

I. 戏… II. 吴… III. 戏剧—文集 IV. J8-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第216012号



策划编辑: 柴伟
责任编辑: 柴伟 刘培
封面设计: 卢斌

出版发行:  云南大学出版社

印 装: 昆明美林彩印包装有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 22

字 数: 395千

版 次: 2009年12月第1版

印 次: 2009年12月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-81112-967-0

定 价: 45.00元

地址: 云南省昆明市一二一大街182号云南大学英华园(邮编: 650091)

发行电话: (0871) 5033244 5031071

网址: <http://www.ynup.com> E-mail: market@ynup.com

2000年9月，历史将我推到了云南艺术学院院长的位置上。

深感责任重大的我，首先想到的事情是：一所边疆综合艺术院校的生存状态与发展可能是什么。如何不辜负上级组织和广大教职工的厚望，在自己的任期里达到新的发展高度，获得新的办学收成。

在我上任前一年，1999年，我们刚刚开展过一次活动，就是云南艺术学院的建设发展40周年校庆。那一次活动给我留下了悠长的思索：云南艺术学院在历届领导班子努力、一代又一代教职工奋斗和学生们的热情簇拥下走过了40年的艰辛道路，取得了桃李满天下的巨大成就，为今后的发展创造了一个历史高度和前进起点。在此基础上百尺竿头，更进一步，就成为新班子新生代的历史任务。在总结经验，盘点家当，为成绩骄傲的同时，我们面临的问题是：本科教育办学有较长历史，但没有研究生教育层次；实践型队伍创作能力强，但理论成果少；历史的错综与道路的曲折，体现在校园建筑的犬牙交错状态与后校园因为缺少投资而闲置荒芜的情况当中；规模小、社会影响力不够而被提议“合并”的悬剑仍在项上……硬件建设与软件建设的迫切性，成为新里程途中首先遇到的关隘。

勒紧裤带，创造条件建设校园。我们设法获得政府的支持，废除了穿过校园、将校园一分为三的不合理的城市规划道路，从而获得了校园被占用的近20亩土地；建成了美观、现代、受人交口称赞的

12 000平方米的四号教学楼；购买了后门外4 300余平方米的楼房成为五

号教学楼；购买了紧邻校园的倒闭工厂的20亩土地，拓宽了校园空间；建设起了13000平方米的现代化学生公寓留学生楼和完成了虽然不豪华但是在云南省属最高专业水准的12000多平方米的展演中心——剧场、展厅、藏画室、陈列室。极大地满足了教学发展的需要，扩大了办学规模，后来顺利通过了2004年的教育部的本科教育水平评估，获得了“良好”的等级。

但是，这个等级绝对不仅仅靠这些办学条件的创造，更重要的因素，来自教学、研究、创作展演鼎足而三、齐头并进的发展成果。认识到这些，并在常态工作中变为现实，实在是教师艺术家们、同事们殚精竭虑思考云南艺术学院的生存和发展问题时凝聚起来的群体智慧和在实践过程中付出的共同努力。

我们明确云南艺术学院教学、研究、创作展演三位一体的人才培养模式；建立基点（核心课程）、热点（新学科新领域课程）、特点（传统优势和地域资源课程）的课程结构体系；强调地处边疆、便于与民间艺术互动、与地方经济、文化建设结合的发展立足点；突出教学中的实习、实训、实践、实战、实用环节借以增强云南艺术学院学生动手能力，成为办学亮点；探索云南艺术学院依托地区资源和政府支持能够长足发展、具有不可替代性意义和寓个性价值于共性原则的教学体系；我们开始凝练大舞台（戏剧、舞蹈、音乐）、大美术（国画、油画、版画、壁画、雕塑、公共艺术、视觉传达、平面广告、环境艺术、室内装潢、产品包装……）、多媒体（电影摄影、电视摄影、录音剪辑、电脑辅助设计、广播电视编导与制作、动画绘画、动画制作、摄影广告、电视广告、网络设计）和新交叉（艺术生产与管理、艺术经纪人、艺术法规、民族艺术与人类学、教育与戏剧）4个学科大类，将综合艺术院校的综合优势、交叉能力发挥到最大。在明确的思路被教学单位贯彻和被艺术教育者、学者们掌握的情况下，成绩巨大。云南艺术学院的学术能力、学科建设能力、专业建设能力和课程设置能力，有了巨大的发展和长足的进步。有了戏剧学、音乐学、美术学、设计艺术学、舞蹈学和艺术学6个硕士学位授权点；有戏剧学、音乐学、美术学3个已经建成挂牌的云南省级重点学科和艺术学1个在建的省级重点学科；有戏剧（影视）文学、和声、绘画3个省级重点专业，有“戏剧概论”、“视听语言”、“作曲”、“图形创意”4门省级精品课程；有了被国家权威机构组织5500余名专家认真“定性”评审、在学术影响力、社会贡献率的9项指标“定量”衡量后、从24300余份期刊中筛选出来、最后认定的“全国中文核心期刊（艺术类）”的《云南艺术学院学报》作为学术高地与交流平台与国际国内风云对接的窗口；有全省“艺术

类师资培训基地”的重托；成为云南省博士学位授权单位、授权点建设单位……硕士点、艺术硕士点、教师硕士课程教育点、艺术本科教育、艺术专科教育、艺术高等职业教育、留学生教育，云南艺术学院的办学，已经逐渐进入了教学、研究、创作展演的良性循环。

我们正在由传统的教学型走向教学研究型大学，而创作展演，是检验教学研究和服社会、贡献文化产品的关键。

我们的转型发展中，研究平台的建设和锻炼队伍的措施，就显得十分重要。通过研究项目和创作项目来锻炼队伍，检验研究成果，经验证明是一种良好的方法。

2001年8月，我们组织出版了云南艺术学院重点学科丛书第一、第二辑共20本，主要分布在戏剧学、美术学和音乐学3个学科，还有艺术学。8年过去，除了不断支持特色教材丛书和精品课程丛书的出版之外，学院各个教学单位和研究单位，也不断支持教职工出版研究和教学成果。我始终认为，一个学校的办学传统和办学成果，一定要有物化形式来承载，否则，在人事代谢、岁月沧桑之后，一所有历史的学校，它的办学成败、优劣、特色和常态，都将会随风而逝，将会成为一种不确定的民间传说。我们积极推动的云南艺术学院特色教材丛书、云南艺术学院精品课程丛书和云南艺术学院重点学科丛书就是重要的物化形式。加上其他不同形式的出版物、制度化的规章制度等等，都成为云南艺术学院办学历史的承载平台，同时会成为学校发展的现实推进器。教材建设、课程建设、专业建设和重点学科丛书建设，就是实实在在的办学核心内容，通过这些建设使师资队伍的建设有了看得见、摸得着的一些措施、手段和重要检验标准。应该说，成效是显著的。把恒常的工作和持续的努力回顾一下，来路的景点集中起来观察，成果丰硕。而且，学科建设的成果扩大到了设计艺术学、电影电视学、舞蹈学、艺术学。不但是艺术史、艺术理论、艺术欣赏、艺术家研究，而且，对艺术人类学、艺术教育领域的研究也有重要收获。尤其是艺术教育学内容的艺术教育政策、艺术教育规律、艺术发展生态等等的研究，在艺术教育被“艺术考生热潮”推动着迅猛发展、办艺术教育成为办学热点的时候，显得具有强烈的现实针对性。8年前，我在为重点学科丛书书写序的时候，书写的是《必要的基石》，讲述的是学术“兴校、强校、名校”的道理；今天，怀着喜悦的心情，打量我们在学术基石上有了长足发展的教学单位、学科点和专业，抚摸坚实的学术基石上沃土沛然的杏坛，阅读教师们捧献出的杏坛执鞭生涯中产生的研究成果，就像是在欣赏艺术教育的杏坛中争奇斗艳的花朵，芬芳扑面，清新

怡人。

身在杏坛 27 年，如果算上自己念师范中文系的 4 年岁月，就是 31 年。从未离开教学岗位和研究领域的我，在与同行探讨教学、交换心得的过程中，自信懂得教师、职工和艺术教育家们的情感方式和情感内容，深知他们的喜怒哀乐，深知耕耘在校园里的教师们那琐屑的辛苦与平凡的伟大，深知杏坛中人那份苦口婆心的后面有多少“三更灯火五更鸡”的自我激励、自我要求、自我敦促的修为。我要在云南艺术学院新的重点学科丛书（第三、四、五辑）出版之际，向云南艺术学院的辛勤园丁鞠躬致敬，感谢他们对云南艺术学院党委和行政一代又一代的领导班子的支持和信任，感谢他们在我学习教育管理、办学育才的这 9 年中用认真教学、热情创造和潜心研究的实际行动对我的认同和帮衬。

阳春三月，花艳南疆。常言：杏花，春雨，江南。但是，我熟悉的是南疆，不是江南。也曾江南看花，花繁春深；更多南疆踏春，春深如海。南疆花香拂面的时候，我往往油然而生一番比较的心思：较之江南的杏花，亭台楼阁，柳丝烟雨，令人生怜；南疆的杏花顶骄阳、远好雨、亭亭于高山野坝，却别有一种倔强的热烈、艳丽的天然，使人生慕。

云南艺术学院的艺术教育家们，就是南疆的杏花了。在繁忙教学工作、管理、服务的间隙，在重要的社会资源分配的末梢和幸运青眼顾盼的盲点，他们的顽强坚持和奋力拼搏，往往比生活在占尽天时地利的中心城市的教育家、艺术学者们付出的多得多。而且，获得的艺术影响和社会名声，还远不如后者。正因为如此，他们是可敬的、为数更多的一群人。中国大地上，更为广阔的艺术空间里，春光由他们铺就的。

正逢云南艺术学院建校 50 周年的日子，出版重点学科丛书意义特殊。杏坛拈花，不敢微笑，只有回顾的记忆和瞻望的沉思。因为，我不是智者，我只是杏坛执鞭的一个劳作者，和作者们一样。

是为总序。

吴 戈

2009 年仲春于昆明麻园

目
录

杏坛拈花(总序)	吴 戈 001
翁偶虹剧作研究	田 皓 001
论王晓鹰的导演艺术特色及审美取向	李贤年 073
基耶斯洛夫斯基影片中的视听语言研究	王 跃 135
论现代派戏剧“写内心”的形式技巧	王冠男 199
表现主义戏剧的美学特征	
——以 20 世纪德语国家为范例	王泽君 245
中国新时期小剧场戏剧的人性开掘	杨 帆 289
入乎其内,出乎其外	
——由演员与角色的关系论体验派与表现派的分野	唐衍欢 319

翁偶虹剧作研究

研究生姓名 田皓
 学科 / 专业 戏剧编剧

翁偶虹 京剧 剧作研

摘 要

翁偶虹先生是中国京剧鼎盛时期的见证者，同时也是参与者。他由观摩名家演出而得来的感悟，与他从戏曲编剧、导演实践中取得的经验恰成一种互相激励的关系。“情、理、技”说正是其观戏感悟和创作经验的最精华提炼。与这样的戏剧观和剧作观相呼应的，是他一系列完备的操作方法。这些操作方法的运用，使得作品在构思阶段，就获得了鲜活的生命力。

翁偶虹及其剧作是京剧艺术五十年巨变中的产物。作品本身记录了时代的变迁。如果在这种动态的变化中，可以找到内在的、静态的规律线索的话，那么我们对于京剧剧作，乃至整个京剧艺术的认知，便会更加深入。因此，习见的那种以揭示作家、作品个性风格为目的的研究方法，是无法承载翁偶虹及其剧作所具有的客观研究价值的。

本文立足于剧作理论本体，将京剧作家翁偶虹的创作实践作为整体观照对象，进行历史的简要梳理和理论的系统总结，并兼及对其局部的创作经验和主要作品展开批评。本文所着力开掘的，是“翁偶虹及其剧作”在戏剧观和整套操作体系上的完备范式。

引 言

翁偶虹先生是从京剧艺术的鼎盛时期——20世纪20~30年代走来的一位编剧大师。他的编剧生涯横跨了新中国成立前的旧式戏班演出和新中国成立后的国营剧团演出。这样两种体制模式所各自主导的不同时代。在20世纪以前，京剧舞台上上演着大量的传统剧目，或者以传统戏剧目为蓝本，移植、改编成的剧目。到了20世纪20年代，“四大名旦”崛起之时，竞演新剧蔚然成风，这时才开始出现真正意义上的职业编剧者。而翁偶虹则自为中华戏曲专科职业学校的学生们编戏之始，后来居上地跻身于这第一批职业编剧者的行列中。从“北京城”到“上海滩”，从为戏校学生“打本子”到为名角“量身定做”，从对传统戏的加工、整理，到新编历史剧的编演，再到革命现代戏的执笔，他的创作几乎未曾停息和衰落过，始终保持了较高的上演率。^①

通过对现有研究成果的梳理，我们发现，对于翁偶虹及其剧作的研究，尚处于比较泛泛而趋于单一的模式中。大量涉及翁偶虹及其剧作的文章甚至达不到研究的层面，而更多的是谈及他的生平，或者是追忆与翁的相处。这些文章综合起来看，追思多过探讨，感慨胜于论述。

现有的研究成果中，归纳起来有一种观点较为普遍。翁偶虹的剧作之所以能够经得起舞台的检验，久演而不衰，主要是因为：（1）他文学造诣深厚，通读古典诗词及传奇杂剧，这奠定了他在创作方面的文学基础。（2）他从小学戏、看戏，出入京城各大票房与戏院，这就使得他熟悉演员、熟谙舞台艺术规律，写起戏来运用程式技巧自然得心应手，并易于被演员接受。^② 研究翁

① 根据《翁偶虹编剧生涯》2008年版中所载，最后由翁的亲属和弟子统计出的数字显示，翁先生一生创作的剧本不下130部，上演90余部。翁偶虹著，《翁偶虹编剧生涯》，同心出版社2008年1月版。

② 可重点参看叶少兰《百日忌辰话翁老》，刊登于《中国京剧》1994年第5期；吴小如《怀念翁老，学习翁老——在纪念翁偶虹先生逝世周年座谈会上的发言》，刊登于《中国戏剧》1995年第8期；朱家潘《忆偶虹兄》，刊登于《中国戏剧》2005年第10期；中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录》，北京出版社1985年版中，王金璐所著《回忆中华戏曲学校》等文章。

偶虹及其剧作的文章或偏重于第一点，或偏重于第二点，再或兼而有之。

然而剧本，或者说戏剧文学，并不就是文学与舞台艺术的简单叠加。这期间有着更为独特、更为深入的规律。翁偶虹这样评价自己的创作：

“我给予演员和观众的印象，既不是文人编剧者，也不是演员编剧者。有的说我是个中人（内行），有的说我是门外汉（外行）。我自己也不知道自己应当摆在什么地位，只是凭借我那浅薄的文学基础，琢句遣词，融化于剧本之内，力求符合于戏曲的艺术规律……”^①

这里翁先生谈到了“戏曲的艺术规律”。那么，只有探求到这规律——他心中一直为之追求的戏曲美学精神，才能更为深刻地揭示出他的剧作常演不衰的潜在奥秘。

那么，在一个作品由剧本阶段走向舞台塑造阶段的过程中，翁偶虹看重的又是什么呢？以下这番话是值得深思的：

“编剧者最希望演员有这样的内心潜力，把潜力化为动力，通过艺术，演于舞台，自然能凝结成‘情、理、技’高度结合的黄金点。”^②

“情、理、技”说显然来自梨园行的俗谚——“戏无情不感人、戏无理不服人、戏无技不惊人。”翁偶虹的上述这番话虽然针对演员来谈，但仔细揣摩它，内中却也揭示出翁偶虹心中的创作理想。需要加以说明的是，这里并非是说，编剧负责提供“情”与“理”，演员用“技”来实现。一部成功的作品的创作不该有如此割裂的“分工”。“情”、“理”、“技”中每个方面的实现，都是编者、导者、演者共同参与创造的结果，并非是割裂开进行的。

无独有偶，朱文相先生从导演角度进一步思考，同样对戏曲作品中的“情、理、技”给予了充分的强调。他认为一部成功作品中，必然有具备了“情、理、技”的“某几场戏或一场戏里的某几段戏”，它们可称之为作品的“黄金点”。^③可见在这一问题上，朱文相先生在传统戏方面的研究成果，也从另一个角度印证了翁偶虹先生创作思想的合规律性。“情、理、技”说，是

① 翁偶虹著：《翁偶虹编剧生涯》，同心出版社2008年1月版，前言第5页，着重号为笔者所加。

② 翁偶虹著：《翁偶虹编剧生涯》，同心出版社2008年1月版，第309页。

③ 朱文相著：《戏曲表导演论集》，中华书局2008年版，第319页。

这位有着丰厚艺术经验的京剧编剧大师，毕生创作经验的精辟总结。由此，翁偶虹带着这样的创作理想从事写作，其作品必能向着更高的艺术水准迈进。

综上所述，无论是“文人编剧”还是“演员编剧”，都不足以系统、真实地揭示出翁偶虹及其剧作的内在规律。只有立足于剧作本体，艺术地把握“戏剧文学”的本质精神，这样展开的研究方能与翁偶虹及其剧作达到深度的契合。

一、翁偶虹生平简述

翁偶虹（1908—1994），^①原名翁麟声，笔名偶虹、藕虹、怡翁、碧野。他是中国京剧史上杰出的编剧、导演、京剧理论家、戏曲教育家，兼脸谱收藏家和研究者。他曾为自己的书斋取名“六戏”，“以志夙愿。六戏者，听戏、学戏、唱戏、编戏、论戏、画戏（画脸谱）也”。^②说明他把全部生命都奉献给了戏曲艺术、戏曲事业。他一生创作（包括改编）剧本130余部，演出90余部，这个数字在京剧史上，乃至世界戏剧史上，无疑都是相当惊人的。与之合作过的名家计有：梅兰芳、程砚秋、金少山、马连良、谭富英、李少春、叶盛兰、叶盛章、李世芳、宋德珠、袁世海、李玉茹、黄玉华、吴素秋、李和曾、王金璐、叶少兰、刘长瑜等。经由他编剧或改编的《锁麟囊》、《周仁献嫂》、《将相和》、《大闹天宫》、《响马传》、《李逵探母》、《红灯记》等剧目，今天仍被不断搬演于舞台。他的剧作被同行尊敬地称为“翁剧”。

翁偶虹曾把写作剧本形象地比喻为“开店铺”，把从事创作之前的知识与技能的积累称做“趸积原料”。^③总的来看，他在高中毕业之前，酷嗜古典文

① 有关翁偶虹先生的生年，现有的资料中，各家说法并不相同。《中国京剧史》与《北京戏剧通史》提供的信息是生于1910年；苏移先生在《京剧二百年概观》中记载的是1909年；新版《翁偶虹编剧生涯》所录为1908年。在与翁偶虹的家人核实后，苏移先生确定地告知笔者其生卒年的具体日期为1908年6月9日—1994年6月19日。在此向苏移先生给予的无私帮助表示感谢！

② 翁偶虹著：《程砚秋集锦扇记》，见中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编：《文史资料选编》第37辑，北京出版社1989年版，第204页。

③ 翁偶虹著：《翁偶虹编剧生涯》，同心出版社2008年1月版，第1页、第10页。

学，对诗、词、赋、小说等历代各式文学作品进行广泛阅读，并且在学习之余，还师从名票梁惠亭、胡子钧先生学习花脸行当的表演艺术，这些特殊经历确实都是翁偶虹从事创作，尤其是从事戏曲创作的良好积累——这在“翁剧”创作的知音者那里已成公论。

然而，还有必要更为细致地推究一下个中成因。那就是，从京兆高中毕业之后，除了上午从事小说与戏剧评论的写作之外，下午他就前往各大票房，在唱戏之余，还仔细观摩艺术高超的名演员及名票的表演。有这样一段话值得引起注意：

“看舞台上的演出，会有一股强烈的艺术魅力把我牢牢拴住，令我屏息凝神地静观，无暇思索。然其艺术精华何以至此，就没有给我深思的机会，但是在清音桌旁，静听而思，思而有得，这就给我提供了研究、分析的广阔余地。因此，我对于每出戏的结晶所在，逐渐领悟，进而浮想联翩，对于完成这些名剧的编者和演员，产生了一种歆美而探索学习的心理，如此揣摩，不期然而然地给我后来亲手编剧打下了一个探讨剧本结构的基础。”^①

通过这段话，我们可以清晰地看到，翁偶虹在票房学习、观摩京剧艺术，不仅催生了他对成功作品的写作者与演绎者的崇敬之心，更有意义地是在观剧中，他凭借着自己对京剧艺术的领悟能力，逐渐自觉地建立起了对戏曲内在美学蕴涵的深层理解与编剧艺术中最为重要的——“结构”问题——的突出认识。这段话中的“结晶”二字，正与上述所谈之“情、理、技高度结合的黄金点”，实为同一问题的不同表述罢了。

翁偶虹先生自从1935年开始，为中华戏曲专科学校的学生编写剧本；此后的20世纪40年代后期，他又转战上海，在天蟾舞台长期驻班，担任编剧；继而又在新中国成立后于中国京剧院担任专职编剧，直至退休。可以说，他的五十年编剧生涯、六十多年观戏历程恰好穿越了京剧半个多世纪的深刻变革的历史。翁的创作方式和剧作法有些带有他所处时代的共性，也有他自己的独特个性。这里面反映出两个方面的问题：一是翁偶虹是被定义为“为舞台打本子”、“为演员打本子”的作家，然而他又没有仅仅停留在技术层面上，而是把京剧创作当成艺术来追求并且最终也成就了自己的作品。

① 翁偶虹著：《翁偶虹编剧生涯》，同心出版社2008年1月版，第7页。

二是这里面还可以看到，翁的五十年编剧生涯，实际经历了不同的社会政治、历史阶段，但其创作却一直没有衰落过。这正说明，京剧作为艺术是有其内在规律的，这种规律可以穿越不同的阶段而发挥作用。翁的创作正是契合了这种规律，因此才能在中国京剧史上留下浓墨重彩的一笔。

二、创作分期及各时期主要作品年表

（一）创作分期

翁偶虹创作的大致起止时间为 1933 年至 1984 年。他这五十年的编剧历程，恰好穿越的是京剧发展史上变革最为剧烈的半个世纪。1937 年至 1945 年的八年抗战、1945 年至 1948 年的解放战争、新中国成立后的“十七年”、轰轰烈烈的“文化大革命”、1978 年的改革开放等等，历史政治的变化对整个戏曲舞台的创作环境和演剧风貌都产生了直接的影响。翁偶虹的创作也正是在这样的背景下应运而生的。

然而，剧作家艺术上的发展绝不仅仅取决于政治环境变化——单一的维度。事实也证明了，翁偶虹的创作由于一直致力于对京剧艺术规律的追寻与把握，从而其自身也获得了相对独立的自由发展。因此，如要对翁偶虹整个的编剧生涯进行分期的话，除却政治环境的影响之外，还要以他经历的若干事实为依据，综合进行考量。本着这样的原则，现对翁偶虹先生的创作历程，作如下的分期：

1933 年或 1934 年至 1940 年秋，为起步时期。以中华戏曲专科学校的解散为标志而止，特点是：主要为学生们写戏，取得了不错的口碑和营业记录。通过演出这一时期的“翁剧”，学生王金璐、储金鹏、李玉茹、白玉薇、侯玉兰、李金鸿等在戏校时就已崭露头角。同时，翁偶虹在这一时期初为名角打本子，就写出了“翁剧”中最有影响力的一部代表作——《锁麟囊》。根据梆子戏剧目《忠义侠》改编的《鸳鸯泪》也传唱至今。

1941 年至 1951 年，为第一阶段的高潮时期。以随新中国实验京剧团（后更名为“中国京剧院”）一起，参加田汉领导的文化部戏曲改进局为标志而

止。特点是：广泛地为各路名家编写剧本，并辗转于北京、上海、天津、南京等大城市，逐渐声名鹊起。这期间，最主要的成就是与众多名家的成功合作。比如，为程砚秋写作的《女儿心》，是一出文武兼重的戏。这在风格样态上对程派剧目起到了丰富的作用。再比如，本为南铁生写作的、经由李世芳演出而获成功的《天国女儿》一剧，使得年轻的李世芳在艺术上博得了好评。这期间，传唱下来的最负盛名的作品，是1949年为新中国实验京剧团李少春、袁世海写作的《将相和》。

1951年至1963年，为第二阶段的高潮时期。以文化部下达文件，对现代戏的硬性“提倡”为标志而止。在此阶段，京剧界经历了戏改、为共和国十周年献礼、现代戏的时兴等几次重大的历史事件。那时，翁偶虹的年龄在四十三至五十五周岁之间，于艺术创作上正值黄金时段。1955—1958年先后创作出的《大闹天宫》、《李逵探母》和《响马传》的巨大成功，就足以印证他在这一时期的辉煌。

1963年至1970年间，迫于政治形势，翁偶虹也只好将主要精力投入革命现代戏的写作中。但由集体创作的、由翁偶虹执笔的革命现代戏《红灯记》仍然取得了异常的成功。其中的若干唱段直到今天仍然是各种晚会演出的经典保留节目。它们的影响力之大，遍及中国大陆，乃至港、澳、台戏迷中的两三代人。

1977年至约1984年，年过七旬的翁偶虹，老骥伏枥，新时期以后仍然坚持创作。尽管那时期的京剧大环境已与20世纪三四十年前的大环境不可同日而语，然而，翁偶虹在晚年的写作中还是有所建树的。1983年，在为北京京剧院演员温如华编写的《白面郎君》一剧中，他创造性地安排剧中主要人物——郑天寿，以旦角扮相掩盖其本来的小生行当面目。通过行当及表演程式的前后反差，来组织矛盾、营造别致且新颖的戏剧情境，这不能不说是翁偶虹先生的又一佳绩。

以上是根据标志性历史事件所发生的年代划分出的五个阶段。再从这五个阶段中，选择出两个作为“翁剧”的黄金时期。当然，这样也许是不太确切的。如果再结合作品本身在后来取得的成就来看，那么，1939年至1959这二十年，乃是翁偶虹五十年编剧生涯中的巅峰时期。

（二）各时期主要作品年表

1990年，田有亮与张志高两位先生，作为翁偶虹先生的入室弟子，曾经

筹划、编辑并印制了《翁偶虹先生剧目创作年表》，收录先生创作（或参与创作）的作品113部。这里本着优中选优的原则，参考几方面的史料，姑且遴选出35部主要作品（约占全部作品的1/4），意在体现不同时期的风貌和特点。其遴选的依据主要考虑如下五个方面：

其一，在整个编剧历程中，具有特殊意义的。例如，第一部付诸舞台的作品，或者对戏曲文学和京剧舞台富有创造性贡献的作品。

其二，上演或传唱取得成功的作品。要么是驰名于当时，要么是流传至今，或者兼而有之。

其三，可以反映作品对应创作时期特点的。

其四，被收入《翁偶虹剧作选》的。

其五，通过文字记载得知翁本人特别推崇的。

翁偶虹的主要作品按照前文所述的创作分期以表格形式列举出来（见附录一）。

三、“量身定做”与“最高任务”

（一）“量身定做”的创作方式

我们通常把传统戏的创作方式，形象地比喻为“量身定做”。这里，“量身定做”中的“身”有两层含义，即：量“演员之身”和量“舞台之身”。量“演员之身”，比较易于为广大戏曲研究者与爱好者接受，这是由京剧发展过程中的演出模式决定的；至于量“舞台之身”，也就是戏曲界常说的“为舞台打本子”的模式，究竟如何操作，笔者现在掌握的资料中，还没有看到有关比较系统的论述。

第一，关于量“演员之身”，《中国京剧史》中谈到了名角挑班的问题，是这样介绍的：

“京剧形成之初，沿袭徽班体制，演员个人位居于群体之中，无论是每场演出中戏码的排列次序，演员之间、演员和乐师之间的关系，都没有什么个人的突出地位……到后来，这种体制渐渐过渡到

以主要演员为中心，其他演员围列周围的一种体制。演出渐渐以名演员及其所演的代表剧目为号召。……这样，戏班的体制便渐渐发生了演变。这种体制，可称‘名角挑班制’（或称‘明星制’）。”^①

演出既然“以名演员及其所演的代表剧目为号召”，那么，新编的剧目自然会为之“量身定做”了，这是为当时演剧环境所决定的。翁偶虹作为身处在这种演剧环境、这一特定时代的编剧者，当然也不会例外。

翁偶虹了解每位与之合作的演员的表演特长，进而根据他们各自的特点为其编写剧本，这在京剧界是众所周知的。他在《编剧者与导演、演员之间的默契》^②一文中，叙述较为详尽。他把编剧与导演、演员的默契分为广义与狭义两种。狭义的默契里面又分为“概括的默契”与“细致的默契”两个方面。他谈到的广义的默契，实际上是指编剧对表演、导演的职能与手段的认知，这其实是每位编剧应该具备的基本素质，自不待言；狭义的默契里面，“概括的默契”指的是编剧者对于导演、演员艺术风格的熟悉，而“细致的默契”则是细微到诸如哪位演员擅长哪种唱词、哪类辙口的问题。事实上，在对表演艺术的研究方面，翁老也是孜孜以求的。在其专著《翁偶虹戏曲论文集》^③中，他系统、全面地总结了杨小楼表演艺术的表演要诀；详尽地介绍了他眼中的马派戏，叶盛兰、叶盛章、程砚秋、李少春等人的艺术成就；对于花脸的各流派的传承及其特质，以及金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎各位花脸名家一一作了阐述，颇多心得。由此可见，在翁偶虹的创作理念中，他是多么重视对演员的风格与特点的观察、揣摩与把握了。

《翁偶虹编剧生涯》中，作者将自己在约半个世纪的编剧历程中，穿越的历程、总结出的经验、收获的感慨，一并呈现在世人面前。其中谈到在编写《锁麟囊》与《将相和》时，其与演员合作的方式，就明显呈现出“量身定做”的特点。

《锁麟囊》是翁偶虹的成名作，正是凭借此剧，翁得以成为继罗瘿公、金仲荪之后，为程砚秋第三阶段剧本写作的专职编剧者。这部作品不但赢得了程砚秋先生的青睐，并且时至今日，它更是成为广大程派戏迷、京剧观众最

① 北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著：《中国京剧史》，中国戏剧出版社1999年版，第149页。

② 翁偶虹：《编剧者与导演、演员之间的默契》，载《当代戏剧》1982年第7期、第8期。

③ 翁偶虹著：《翁偶虹戏曲论文集》，上海文艺出版社1985年版。